

**Miguel Á.
Hernández-
Navarro**

CARTOGRAFÍAS DE LA POSIBILIDAD. EL PENSAMIENTO CRÍTICO DE JOSÉ LUIS BREA

Un pensamiento propio

La triste pérdida de José Luis Brea nos ha dejado sin una de las voces más singulares del pensamiento crítico contemporáneo. Dotado de una escritura personal, bella y precisa como pocas, a través de sus textos, pero también de otras múltiples iniciativas en el ámbito de la cultura y el conocimiento, José Luis Brea fue un cartógrafo del mundo contemporáneo. Observó su época, levantó acta de las transformaciones radicales que estaban sucediendo, y lo hizo en tiempo real, incorporando a su propia obra aquellas mutaciones de las que daba cuenta. De esta manera, su cartografía no se quedó en la representación de un territorio, sino que contribuyó al cambio que la época requería. No acabó en la contemplación muda de ese momento extraño en el que le tocó vivir, sino que entendió cuáles eran los desafíos del arte y la cultura en el umbral de una nueva era y de un mundo posible que ya había llegado. En este sentido, apostó como nadie por la creación de comunidades-red y el surgimiento de nuevas formas de producción y distribución del conocimiento, siendo pionero en un gran número de proyectos como *El Aleph*, *Arts.zin*, *w3Art*, *Agencia crítica* o, más recientemente, *Salonkritik*, plataformas todas para el desarrollo y la difusión de la crítica del arte y la cultura a través de las herramientas que permiten las nuevas tecnologías. Un compromiso

con la transmisión del conocimiento que también estuvo presente en la puesta en marcha de revistas como *Acción paralela* o *Estudios visuales*, que, a través de traducciones y artículos propios, han enriquecido el campo de la crítica de la cultura en el primer caso, y de los estudios de cultura visual, en el segundo.

Sin duda, Brea ha sido un maestro para muchos. Su escuela se ha constituido –se sigue constituyendo– en la distancia íntima de esa red de conexiones que él mismo contribuyó a construir. Su enseñanza está en sus textos, pero también en su ejemplo, en la incorporación de nuevos modos de distribución del conocimiento, democráticos y colectivos. Por supuesto, quienes le conocimos, aprendimos de su presencia y su cercanía, de su personalidad fuerte y seductora, de sus convicciones inquebrantables y de su tremenda valentía, demostrada tanto en su enfrentamiento contra la enfermedad como en su combate contra todo aquello que consideraba denunciado.

Como sugirió Pep Agut en un reciente homenaje organizado por la Asociación Catalana de Críticos de Arte, José Luis es una herida abierta. Y es que Brea puso sobre la mesa toda una serie de cuestiones sobre el estado del arte y la cultura que, de ser entendidas en toda su amplitud, acabarían por tambalear los fundamentos del sistema artístico tal y como lo entendemos, como una economía acomodada y separada del mundo de vida. Que el debate en torno a estas cuestiones planteadas por Brea una y otra vez –desde sus primeros textos de finales de los ochenta hasta los últimos escritos en *Salonkritik*– no haya hecho correr ríos de tinta, es síntoma de que sus propuestas aún no han sido escuchadas del todo o, lo más probable, que su obra todavía no se ha leído con la atención merece, al menos en ciertos ámbitos. O quizá suceda, como ya escribió en 1991, que se sigue dando “la callada por respuesta. Táctica la más habitual en un país en el que el ninguneo del oponente parece ser la principal forma –por no decir la única– que el debate intelectual conoce”.¹

Como quiera que sea, la obra de José Luis Brea despliega uno de los pensamientos más poderosos y singulares del cambio de siglo. Un pensamiento cuyo alcance trasciende, con mucho, las fronteras de nuestro país. El que le tocara nacer en

¹ Brea, José Luis. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. S/l: Editorial TECNOS, 59.

España y escribir en español quizá haya sido determinante para que su obra no se encuentre hoy considerada al mismo nivel de los grandes nombres del pensamiento del arte y la cultura. La trascendencia de sus propuestas quizá haya sido más reconocida en Latinoamérica que en España, donde su obra ha tenido una recepción más allá de lo personal, centrada en la profundidad y radicalidad de lo escrito, en la singularidad y el compromiso de lo hecho.

Lo difícil quizá sea ahora trazar su pensamiento. Como se ha dicho en más de una ocasión, Brea se movía tan rápido que era imposible seguirlo. Pasaba de un lugar a otro con una facilidad pasmosa, advirtiendo en cada momento las cuestiones centrales a las que había que prestar atención y los mejores modos de hacerlo. Una posible manera de analizar su desarrollo crítico sería advertir la evolución diacrónica de su pensamiento. Un potencial recorrido debería comenzar a finales de los ochenta con su visión particular del arte, centrado en una genealogía alegórica del arte del contemporáneo –presente en libros como *Nuevas estrategias alegóricas* o *Las auras frías*, pero también en un gran número de proyectos curatoriales–. Después, desde finales de los noventa, deberíamos abordar la paulatina toma de conciencia de las transformaciones del arte en el capitalismo cultural y su progresiva difuminación en el ámbito de la cultura visual –observable en libros como *La era postmedia* y *El tercer umbral*–. Y, por último, sería necesario centrarse en su atención especial al proyecto de los estudios visuales como lugar de estudio y análisis del arte y la cultura de la contemporaneidad, tal y como aparece en obras como *Las tres eras de la imagen*. E, incluso, quizá deberíamos acabar observando los últimos textos aparecidos en *Salonkritik* y su deriva hacia un pensamiento crítico emancipado ya de cualquier objeto, un camino hacia la reflexión pura.

Quizá esta sería una posible manera de abordar su figura, a través del trazado de una evolución de su pensamiento, con este paso desde el arte a la cultura visual. Sin embargo, cuando uno se enfrenta a la obra de Brea como un todo, se da cuenta de que gran parte de sus preocupaciones ya están esbozadas desde un principio, y que aparecen una y otra vez en sus escritos, moduladas, articuladas y declinadas, como repeticiones que progresivamente van delimitando un pensamiento que, a pesar de su movimiento, posee una profundidad y un fundamento inequívoco. Desde *Las auras frías* a los últimos textos de *Salonkritik*,

hay toda una serie de preocupaciones y de maneras de hacer que no se mueven del sitio, unos centros de tensión en torno a los que gira todo el pensamiento: un sentido del arte, una atención a la escritura, una concepción particular de la época y, especialmente, un compromiso de acción y de cambio. Cuestiones todas que aparecen de diferentes maneras: a través de la escritura textual –libros y ensayos–, pero también del trabajo curatorial, de la creación de plataformas de producción y distribución de conocimiento, o, por supuesto, bajo la forma del deber académico y universitario, a través de la docencia, del trabajo de gestión y también de su compromiso con la investigación y la excelencia en las nuevas humanidades.

Esta multiplicidad de intereses hace que cualquier acercamiento a la trayectoria de Brea sea difícil y, en cierto modo, frustrado. Para hacerse cargo de su pensamiento y su actividad, sería mejor intentar la elaboración de mapas y esquemas que presentasen de modo sincrónico y complejo el desarrollo de su obra. Esquemas y gráficos como esos que pueblan sus publicaciones y que despliegan sincrónicamente todo aquello que el texto no transmite a través de la linealidad. Confieso que a la hora de preparar este artículo, intenté establecer un mapa mental de preocupaciones y estrategias de trabajo de Brea. Un esquema que, sin embargo, comenzó a llenarse de líneas que se entrecruzaban, de vasos comunicantes, de nudos y de hipervínculos hasta el punto de convertirse en una estructura casi imposible de leer. Advertí entonces que para dar cuenta de su pensamiento, mejor que un texto, sería necesario crear un atlas, una web llena de asociaciones y de conexiones entre lugares. Como la realización de tal mapa es imposible aquí –aunque desde luego, queda pendiente–, en lo que sigue me centraré tan sólo en el comentario algunas cuestiones centrales de su obra, problemas que tienen que ver esencialmente con el sentido del arte y la cuestión de la cultura visual.

Antes de eso, no quisiera dejar pasar una mención a la potencia de la escritura, que atraviesa la obra de Brea de principio a fin. Y es que, su atención a la calidad del lenguaje lo acerca a la literatura con mayúsculas y nos hace afirmar que Brea podría ser considerado, por encima de cualquier otra cosa, un “escritor”. Creo que eso fue lo que primero me llamó la atención de su obra: la belleza y precisión de sus textos. La escritura no era, para él, un medio transparente de transmisión de conocimiento, sino un lugar en el que se incorpora aquello que se quiere decir.

Brea, en este sentido, habitó el lenguaje, transformando en todo momento de manera radical –por utilizar la fórmula de Barthes– «el *por qué* de las cosas en un *cómo escribir*».

Reivindicación, por tanto, y en primer lugar, de su calidad literaria. Y también de sus estrategias expositivas, de las retóricas, de los modos de construcción del texto. Una escritura que se sitúa en la tradición de Nietzsche, Blanchot o Derrida tanto en la belleza del lenguaje como, sobre todo, en la estructuración del orden del discurso, en la retórica comunicativa. Belleza y retórica. Pero también precisión, lenguaje justo y pertinente. Una precisión y singularidad lingüística que lo acercan a autores como Deleuze y Guattari y que hace que sus textos sean difícilmente traducibles, pues, como un puzzle, cada palabra es difícilmente sustituible por otra: no es lo mismo “crítica” que “criticidad” o “creyente” que “fiduciario”. Con ese lenguaje preci(o)so, trabajado y, en ocasiones, complejo, Brea logra adentrarse en el análisis del arte y propone, como ningún otro en nuestro país, una escritura cartográfica y al mismo tiempo activa y transformadora, o lo que es lo mismo, una crítica constructiva del presente.

Cartografías del arte

A lo largo de su obra, José Luis Brea no cesó de proponer toda una serie de cartografías y mapas del arte contemporáneo. Dedicó un gran número de textos a artistas concretos y a problemas puntuales, pero se puede decir que centró sus intereses en presentar las grandes transformaciones y las configuraciones epocales. Fue, en ese sentido, un cartógrafo. Tenía como muy pocos una capacidad de abstracción para observar las relaciones y los movimientos a gran escala. A través de su obra y de la identificación de relaciones y transformaciones, somos muchos los que hemos configurado nuestro pensamiento y nuestra comprensión del presente.

En un primer momento, concentró sus análisis del arte en la cuestión de la alegoría. Una visión particular de la vanguardia que se puede rastrear en libros como *Las auras frías* (1991), *Nuevas estrategias alegóricas* (1991), *Un ruido secreto* (1996) o *Noli me legere* (2007), publicado tardíamente pero escrito a principios

de los noventa. Partiendo del sentido de la alegoría rescatado por Walter Benjamin, y atendiendo también a la importancia que tal rescate había tenido en la obra de teóricos como Craig Owens o Benjamin Buchloh, Brea observó un primado de la alegoría en el arte contemporáneo. Una centralidad que tendría sus orígenes en la vanguardia, especialmente en el legado de Duchamp y su escribismo iluminador, y que se desarrollaría a lo largo de la neovanguardia a través del pop, el minimal y el conceptual. Esta genealogía se encontraba en la base de gran parte de las estrategias alegóricas del arte contemporáneo desplegadas por artistas como Reinhard Mucha, Rodney Graham o Robert Gober, entre otros muchos, a través de una serie de procesos de “interrupción, fragmentación, yuxtaposición, desplazamiento y suspensión” de las condiciones de enunciación de la obra. Se planteaba así toda una cartografía del arte contemporáneo que en lugar de atender a estilos o temporalidades se estructuraba sobre el análisis de procedimientos y estrategias de acción y enunciación.

A partir de esa concepción del arte, que tiene en el autocuestionamiento y en la interrogación por los mecanismos de enunciación su nodo central, Brea compone una genealogía del arte presente y también una genealogía del arte español contemporáneo, identificando una serie de prácticas que habían estado en la sombra de los discursos hegemónicos y que, para él, constituían una historia posible del arte español reciente. Gran parte de las exposiciones que realizó durante los noventa parten de esta consideración del arte y de una apuesta decidida por lo que llamó las alegorías de la ilegibilidad, es decir, de incertidumbre y de puesta en cuestión de la propia capacidad del decir. Para Brea, esa toma de conciencia de la desconfianza del decir era fundamental en el proyecto de un arte crítico. A través de exposiciones como *Antes y después del entusiasmo. Arte español 1972-1992* (1989) *Los últimos días* (1992), *Iluminaciones profanas* (1993), *Anys 90. Distància zero* (1994) o *El punto ciego* (1999), Brea va llevando a la práctica curatorial su sentido del arte. Como se ha dicho recientemente, la importancia de sus exposiciones fue central en el desarrollo del arte español, situándolo en el marco de toda una serie de problemáticas epocales que contribuyeron, al menos a nivel discursivo, a su internacionalización y al puenteo de las tradicionales estrategias localizadoras y las ficciones de origen que regían el territorio español.

Brea fue una rara avis como comisario. Preocupado y comprometido con el saber y la teoría, y manteniéndose siempre alejado de la banalidad –una de las lacras del arte del presente–, sus exposiciones no eran una mera nómina de artistas, sino un despliegue y una espacialización de problemáticas y cuestiones centrales que eran reconstruidas y renegociadas en la relación establecida entre las obras expuestas. Con el tiempo, Brea dejaría de comisariar exposiciones –salvo algunas iniciativas vinculadas al net.art como *La conquista de la ubicuidad* (2003)– y comenzaría a desconfiar del comisario de arte como productor de conocimiento. Esta desconfianza de la figura del comisario “independiente” coincidió con una desconfianza creciente ante todo el sistema del arte, fundada en el progresivo cuestionamiento de los privilegios del arte dentro de las sociedades contemporáneas.

Hacia la cultura visual

Tras la atención a la potencia de cierto tipo de arte para la producción de interrupción, colapso y diferencia, progresivamente Brea comenzó a centrarse en los modos en los que las transformaciones de las tecnologías y las estructuras económicas afectaban y transformaban el estatuto de las prácticas artísticas (algo que ya estaba presente en *Las auras frías*), y observó con una lucidez no superada desde entonces los desarrollos del net.art y la relaciones complejas y cambiantes entre arte y tecnología (*La era postmedia*, 2002), así como la progresiva disolución del arte en el resto de las industrias de producción de visualidad y sus modos de “adaptación” a esas nuevas condiciones de existencia (*El tercer umbral*, 2004). Esta atención a las posibilidades e implicaciones de las nuevas tecnologías fue continuada más adelante en obras como *cultura_Ram* (2007), donde extiende su análisis a todo el ámbito de la cultura y plantea una serie de transformaciones centrales en “la era de la distribución electrónica”.

Uno de los aspectos centrales del pensamiento de Brea fue la toma de conciencia de que las condiciones de producción y recepción arte se habían modificado. En *El tercer umbral*, por ejemplo, observa cómo el arte se sitúa frente a los cambios en los sistemas de producción y organización del trabajo en las estructuras económicas contemporáneas. Una situación que se presenta a través de tres

momentos centrales: la vanguardia, situada en el fondo de contraste del capitalismo industrial; la neovanguardia, que se recorta en el capitalismo de consumo; y la cultura visual, situada en la era del capitalismo cultural. La tesis básica de Brea es que el arte, que en la vanguardia se enfrentaba a la academia, y en la neovanguardia, a la institución, hoy, en el umbral de su tercer estadio, ya no encuentra diferencia de contraste con las demás industrias de la subjetividad, de modo que se difumina en el ámbito de la cultura visual. Estaríamos entonces ante “el fin del carácter de singularidad radical de la artística frente al resto de las prácticas –de producción simbólica, visual, significativa”. Es el fin de la existencia separada de lo artístico como actividad segregada. Pero no se trata de una muerte del arte, sino de una reconfiguración y de una resituación en los nuevos modos de existencia de las formas de vida. En ese nuevo espacio, el arte se difuminaría en “la constelación expandida de la prácticas de comunicación visual y de representación”. Y dentro de ese lugar difuminado, el diferendo arte estaría en su *criticalidad*. Lo propio del arte, frente a las demás producciones de imaginario sería un cuestionamiento, la producción de una suerte de distancia crítica, la enunciación de su diferencia en la cadena significativa, y eso no por el uso de unos medios o unas economías diferentes, sino por el planteamiento de esta interrupción que haga consciente al usuario de su uso y su situación. En cierto modo, este modelo no está demasiado alejado del trabajo con la alegoría que Brea emprende desde finales de los ochenta. La suspensión y la interrupción de los flujos comunicativos siguen siendo centrales como desestabilización y puesta en cuestión de la continuidad.

Brea no abogaba ni mucho menos, como algunos han querido intuir, por una desaparición del arte en el ámbito de la cultura visual. Para él, el arte sigue teniendo esa función central de producción de sentido y de creación de *criticalidad*. Pero lo que debe hacer en el presente es tomar conciencia del lugar que ocupa y situarse no como una esfera separada y autónoma (una esfera ficticia y acomodada) sino como algo que forma parte de la existencia en imágenes del presente. El territorio que cartografía Brea es el territorio de las posibilidades de las prácticas artísticas. Este camino por venir, que se encuentra en el umbral de su tercera era, acontece también como una lucha contra los regímenes de propiedad, de singularidad, de derechos adquiridos sobre las imágenes y sobre la visualidad, y por supuesto como una apuesta por una circulación del conocimiento y de las

imágenes, por “redes de intercambio y circulación ‘no lucrada’—toda vez, que quien da en ellas nada pierde”. Lo que sostiene Brea es que el intento de salvaguardar al arte dentro de una especificidad y una autonomía como creador de relato y visualidad es precisamente lo que lo haría desaparecer o, al menos, lo convertiría en algo tremendamente insignificante que quedaría relegado a poco más que puro “espectáculo administrado por las industrias de entretenimiento”.² Por decirlo claramente, Brea apostaba —y especialmente lo hizo así a lo largo de la última década— por un arte emancipado del sistema institucional de mercado y museificación. No pretendía la desaparición del arte, pero sí que advertía los peligros de un arte —y de unas instituciones— que, bajo la forma de un supuesto antagonismo, en el fondo perpetúan lógicas de exclusión, jerarquía y mercado.

Precisamente por el lugar que el arte ocupa —o debería ocupar— en medio de la cultura visual, no como una realidad autónoma sino como una existencia compartida, los medios de análisis y estudio de estas prácticas deberían también ser otros. De ahí su atención al proyecto de los estudios visuales. Para Brea, los estudios de cultura visual representaron la toma de conciencia de ese lugar ya no autónomo que el arte encuentra en el capitalismo cultural. Y sobre todo le sirvieron como “in-disciplina” de puenteo ante una serie de disciplinas tradicionales que siguen vinculadas a una concepción del arte y a un sistema anclado en formas de existencia singulares, privadas y mercantiles.

Este tránsito a los estudios de cultura visual toma forma en una serie de encuentros y cursos en el Foro de Expertos de ARCO y se desarrolla sobre todo a través de la revista *Estudios visuales* (editada por el Cendeac) y de la colección de Akal/*Estudios visuales*, lugar en el que aparecen algunos textos centrales para el estudio de esta “disciplina”. Es ahí precisamente donde se encuentra su último libro, *Las tres eras de la imagen* (2010), que en cierta manera condensa, recapitula, y sobre todo articula y pone en función gran parte de su pensamiento. En este libro, Brea realiza una cartografía de los archivos de visualidad, es decir de las condiciones de posibilidad de las imágenes y de la visión (y de todo lo que ello conlleva), identificando tres grandes archivos visuales in-corporados en tres modos de existencia de la imagen. El primero de ellos es el de la imagen-materia,

² Brea, José Luis. (2003). *La obra de arte y el fin de la era de lo singular*. Madrid: MNCARS, 8.

relacionada con los artefactos y las artes tradicionales, la imagen-objeto, la imagen-pintura o escultura. Una imagen-verdad que re-crea un mundo estático y durable a través de una memoria recuperable (Rom). La segunda era es la de la imagen-film, dominada por la imagen reproductiva, *impermanente* y pasajera, caracterizada por una economía de distribución y por un tipo de memoria retiniana (Rem), y articulada en torno a un régimen escópico de inconsciente óptico, de desconfianza ante lo que vemos. Por último, el tercer régimen es el de la imagen electrónica, imagen de productibilidad ilimitada, que flota ubicuamente en 1000 pantallas y se rige por un sistema de memoria de proceso (Ram). Es en esta era de la imagen donde el arte no puede mantener un lugar privilegiado –al menos en tanto que imagen singularísima que encarna aún economías de propiedad de un tiempo que ya no es el nuestro–, de modo que las disciplinas que lo estudian –la Historia del Arte– deben ser ampliadas o sustituidas por otras capaces de dar cuenta de ese lugar compartido con el resto de las imágenes: los estudios críticos o los estudios de cultura visual. Estudios que sirven aquí como “disciplina estratégica”, pues, precisamente por su indefinición –la misma que la supuesta indefinición de las artes en el tercer umbral–, escapan a las lógicas de mercado de los lugares de producción de conocimiento acerca del arte contemporáneo, lugares que progresivamente se han ido instaurado en las instituciones de poder y creación de discurso artístico, como museos y centros de arte, promoviendo unas lógicas autolegitimadoras ciertamente peligrosas. Los últimos textos publicados en *Salonkritik* o el último número de la revista *Estudios visuales* dedicado a las “Retóricas de la resistencia” abundan en la peligrosidad de esa autolegitimación e incorporación de la crítica y la teoría a los discursos de poder, y sobre todo en las posibilidades que una disciplina periférica como los estudios de cultura visual podría tener como lugar de la crítica y resistencia frente al sistema-arte.

Una de las claves para entender la obra de Brea es verla como una cartografía de lo posible. De una posibilidad que se encuentra en el presente. No se trata, por tanto, de la profecía de un futuro por llegar, sino la advertencia de un presente que ya es posible. Esa tercera era de la que Brea no cesó de hablar, lejos de ser una utopía por llegar, está aquí y ahora como posibilidad. Y sólo en la medida en que nos demos cuenta de que la posibilidad se encuentra presente, podremos hacerla efectiva. Desde luego, está en nuestra mano continuar este trabajo iniciado y, de

algún modo, “continuar llegando” a esa tercera era. Quizá sea el momento de utilizar los textos y las propuestas de José Luis Brea como contraseñas y *mots de passe* para cruzar ya, definitivamente, el tercer umbral.

Referencias

Brea, José Luis (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. S/l: Editorial TECNOS.

Brea, José Luis (2003). *La obra de arte y el fin de la era de lo singular*. Madrid: MNCARS.